

El cine de Jaime de Mayora

(Jaime de Mayora's cinema)

Aranzubia, Asier

José Mardones, 1, 3.º Dcha.

01400 Llodio

asiercd@euskalnet.net

BIBLID [1137-4438 (2001), 5; 5-24]

La complicada peripecia vital del cineasta donostiarra Jaime de Mayora y las dos únicas películas que consigue realizar en el complejo periodo histórico que va de finales de la Segunda Guerra Mundial a principios de la década de los cincuenta conforman la materia en torno a la que versan las siguientes páginas. Unas páginas que nacen guiadas por el propósito de rescatar del olvido a un personaje, en verdad singular, cuya obra cinematográfica, al igual que su vida, se convierte por momentos en un interesante reflejo del contexto histórico, político y social en el que, como veremos, no sin cierta dificultad, tratan de abrirse paso. Si su primera película, El sótano (1949), es, por varias razones, una de las producciones más extrañas y a contracorriente del cine español de la década de los cuarenta, la segunda, Noche de tormenta (1951), si bien no hace gala ya del atrevimiento formal de su antecesora, sí contiene al menos una marcada intencionalidad política que la convierte en un interesante, por lo ambiguo, film altavoz de las consignas franquistas.

Palabras Clave: Guerra. Bombardeo. Pacifismo. Reconciliación. Ritual. Cámara subjetiva. Preocupación formal. Fracaso comercial. Dicotomía campo/ciudad. Obsesión.

Jaime de Mayora donostiar zinegilearen bizialdi gorabeheratsuak eta Bigarren Mundu Gerraren amaieratik berrogeita hamargarreneko hamarkadaren hasieraraino doan aro historiko konplexuan egín zituen bi film bakarrek moldatzen dute ondoko orrien gaia. Pertsonaia zinez berezi bat ahanzturatik berreskuratzekeo asmoak gidaturik sortu dira orriok, horren obra zinematografikoak, horren bizitza bezala, -zailtasunez bada ere- aurre egiten saiatzen direneko egoera historiko, politiko eta sozialeko isla interesgarri bihurtu zen laster. Haren lehen filma, El sótano (1949), hainbat arrazoi direla eta, berrogeigarreneko hamarkadako espainiar zinemaren produktziorik bitxienetarikoa eta haizearen kontrakoenetarikoa bat bada ere, bigarrenak, Noche de tormenta (1951), aurrekoaren ausardia formala erakutsi gabe, ageriko asmo politikoa du, eta hala, filmaren anbiguotasuna dela eta, kontsigna frankisten bozgorailu interesgarri bilakatzen da.

Giltza-Hitzak: Gerra. Bonbardatzea. Bakezaletasuna. Adiskidetzeta. Erritual. Kamera subjektiboa. Ardura formala. Porrot komertziala. Baserria/hiria dikotomia. Obsesioa.

La péripétie vitale compliquée du cinéaste de Donostia Jaime de Mayora et des deux seuls films qu'il réussit à réaliser pendant la période historique complexe qui va de la fin de la Deuxième Guerre Mondiale jusqu'au début des années cinquante configurent la matière de ce dont nous allons parler dans les pages suivantes. Des pages qui sont écrites dans l'intention de sauver de l'oubli un personnage, vraiment singulier, dont l'oeuvre cinématographique, ainsi que sa vie, se convertit par moments en un reflet intéressant du contexte historique, politique et social au sein duquel, comme nous le verrons, elles essaient, non sans une certaine difficulté, de s'ouvrir un chemin. Si son premier film, El sótano (1949) est, pour diverses raisons, l'une des productions les plus étranges et à contre-courant du cinéma espagnol des années quarante, la seconde, Noche de tormenta (1951), bien qu'il ne soit pas aussi hardi que son prédécesseur, contient au moins une intention politique marquée qui le convertit en un film intéressant, bien qu'ambigu, propagandiste des consignes franquistes.

Mots Clés: Guerre. Bombardement. Pacifisme. Réconciliation. Rituel. Caméra subjective. Préoccupation formelle. Echec commercial. Dichotomie Campagne/ville. Obsession.

A MODO DE BREVE INTRODUCCIÓN

Si bien es cierto que el cine que se hace en España durante la década inmediatamente posterior a la Guerra Civil es, posiblemente, y por razones fáciles de imaginar, uno de los segmentos que menor interés ha despertado entre nuestros historiadores y analistas cinematográficos, no es menos cierto que dentro de ese vasto, complejo, sinuoso, irregular y, en ocasiones, brillante corpus de obras que se realizan durante la mencionada década hay películas, y por extensión cineastas, que por distintas razones (ninguna de las cuales tiene que ver con su rendimiento estético) han permanecido, y permanecen, no ya en ese vago e impreciso territorio del anonimato, sino más bien en ese otro, más concreto y desolador, de la palmaria inexistencia (en términos historiográfico-analíticos, se entiende). Inexistencia sí, porque si bien algunos de estos nombres han tenido la suerte de ser mencionados (que no estudiados con rigor, claro está) en alguna de las historias del cine español al uso, hay otros nombres que por culpa de esa no comparecencia en las páginas de estos mismos textos se han visto sumidos en un paulatino proceso de olvido hasta su definitiva desaparición. Una desaparición que es más dolorosa si cabe en los casos (como en el que aquí nos ocupa) en los que las obras fílmicas en cuestión (en primera y última instancia: nuestro material de trabajo), a diferencia de lo que sucede con otros muchos títulos de la citada década, se han conservado hasta nuestros días.

Antes de seguir adelante me gustaría hacer un breve paréntesis para recordar que desde hace varios años contamos con un texto fundamental sobre cine español gracias al cual se están comenzando a iluminar todas esas ominosas sombras que desde tiempos inmemoriales oscurecen la historia del cine español. Un texto, la *Antología crítica del cine español* dirigida por Julio Pérez Perucha, del que en cierta medida se sienten deudoras las páginas que el esforzado lector tiene ahora entre sus manos; una deuda que puede hacerse extensible a esa otra ineludible obra de referencia, de también reciente publicación, como es el *Diccionario del cine español* que ha dirigido José Luis Borau. Dos textos fundamentales pues, que cimentan las bases a partir de las cuales debemos comenzar a construir esa historia(s) del cine español que todavía está(n) por llegar.

APUNTES BIOGRÁFICOS DE UN PERSONAJE SINGULAR

El responsable último de las dos películas sobre las que voy a dirigir mi atención en las páginas siguientes es uno de esos hombres cuya rocambolesca peripecia vital es un fiel y, por momentos, ajustadísimo reflejo, de la inestable, contradictoria e imprevisible situación que atraviesa, no sólo España, sino también el resto del continente, en ese prolongado periodo de crisis que se inicia con la cruenta Guerra Civil Española, encadena con la Segunda Guerra Mundial y va a parar a la derruida y conflictiva Europa de la posguerra.

Jaime de Mayora Dutheil¹ nace en Donostia en 1914 probablemente en el seno de una familia acomodada, como parece indicar el hecho de que

1. Casi todos los datos biográficos de Jaime de Mayora proceden de la voz que sobre el cineasta donostiarra elaboró José Pérez Gallego para el *Diccionario del Cine Español* de Borau:

...

pueda permitirse el lujo de cursar estudios de perito agrónomo en Suiza. Unos estudios que pronto abandonará para matricularse en la facultad de Derecho de Madrid (colaborando decisivamente en la fundación del Sindicato Universitario Español) donde conocerá a un joven estudiante, que años después jugará un papel decisivo en su debut como director cinematográfico: Camilo José Cela. El inicio de la Guerra Civil le obliga a abandonar sus estudios y también va a impedir que, el ya por aquel entonces singular Jaime de Mayora, dispute las Olimpiadas de Berlín con la selección española de baloncesto. Durante la contienda, Mayora combate del lado de los insurrectos. Lo que, según Pérez Gallego (quien al parecer se limita a reproducir las declaraciones del propio Mayora) le sucede a partir de entonces, bien podría formar parte del argumento de un film de espionaje e intriga internacional:

“(...) en 1941 al ser informado Franco de un juicio vertido contra él a propósito de la División Azul, (Mayora) es expulsado en el acto de país. Joaquín Reig, director del NO-DO, y Wilhelm Petersen, agregado por entonces a la embajada alemana, le proporcionan una beca para estudiar cinematografía en Berlín al calor de la UFA. Allí conoce, además de a técnicos y artistas, a los jefes nazis que controlan el trabajo. Con los primeros hace prácticas de realización y montaje, siendo elegido en 1943 por George Jacoby como ayudante para el musical en Agfacolor *La mujer de mis sueños* (*Die Frau meiner Träume*), donde había un número a la española, interpretado por Marika Rokk, la esposa del director. Los segundos tratan de envolverle en un plan para *intervenir* las minas de mercurio en Almadén. Mayora elude la convocatoria de Himmler y, aprovechando la oferta de los estudios Barrandov, se traslada a Praga. Allí rueda *Spiel* a las órdenes de Alfred Stöger y *Das Gesetz der Liebe* a las de Hans Scheikart, ambas en 1944, tras lo que vuelve a España.”²

UN LARGO Y COMPLICADO PERIODO DE PRODUCCIÓN

Coincidiendo con el repliegue de las tropas nazis, Mayora regresa a España con la intención de poner en práctica, en los plató de su país, todo lo que ha aprendido en los prestigiosos estudios de la UFA. Pero tendrán que pasar cinco largos años antes de que consiga comenzar a rodar su primera película como director. Y es que para poner en pie cualquier proyecto cinematográfico, por humilde que este fuera, en la España de la autarquía, era invariablemente necesario que se produjeran una serie de carambolas, de las cuales no era la menos importante que las autoridades dispusieran, en aquel preciso momento, de los suficientes metros de celuloide como para satisfacer la demanda de las distintas productoras; o que el guión de la película fuera sancionado positivamente por el órgano censor correspondiente, consiguiendo de este modo el necesario permiso de rodaje y el, casi

...

por el momento, la única referencia impresa que conozco sobre la enigmática figura del director de *El sótano* (PÉREZ GALLEGOS, José. Mayora, Jaime de. En BORAU, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Alianza, 1998; pp. 566-567).

2. *Ibidem*.

siempre vital, crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo³ que, en ocasiones, dependiendo del interés que los censores mostraran por el proyecto, ascendía hasta el 40% del presupuesto aproximativo que los productores presentaban (debidamente engordado) junto al guión. La última de las carambolas decisivas tenía que ver con la categoría que los censores otorgaran a la película una vez finalizada; circunstancia esta de carácter trascendental, desde el punto de vista de los productores, ya que dependiendo de la categoría obtenida por la película (interés nacional, 1.^a, 2.^a y 3.^a) la Administración adjudicaba las licencias de doblaje al español de películas extranjeras; permisos de doblaje que las productoras españolas vendían a las distribuidoras obteniendo así pingües beneficios; llegando a darse el caso de que el dinero invertido en la producción fuera recuperado, y en ocasiones considerablemente aumentado, sin necesidad de estrenar la película.

Así pues, a su regreso a España, Mayora se encuentra con una industria cinematográfica (si es que podía llamársele así) en la que la inoportunidad de una serie de medidas proteccionistas adoptadas por la Administración franquista con el a priori admirable propósito de impulsar, tanto artística como comercialmente, al anquilosado cine español, han terminado por consolidar toda una serie de prácticas cercanas a la picaresca que por fuerza deben chocar con ese espíritu profesional, y en cierta medida intelectual, con el que el recién llegado Mayora afronta su primer largo. Esta sería, presumiblemente, la razón de fondo que explicaría el dificultoso y prolongado proceso de preparación y realización de un proyecto cuyas dimensiones iniciales eran notablemente superiores a las que finalmente acabaría teniendo.

Y es que mientras el proyecto estuvo patrocinado por la empresa productora Universitas Films, este fue entendido en todo momento por sus impulsores como una producción de cierta envergadura; como demuestra el hecho de que en el primer reparto aparecieran, encarnando a dos de los personajes principales de *El sótano* (1949), los nombres de dos de las más grandes estrellas cinematográficas del momento: el prolífico⁴ Rafael Durán (que era el actor pensado para interpretar al Padre Ramón) y la sofisticada Conchita Montenegro⁵ (que iba a hacer lo propio con el personaje de Elsa, la esposa "adúltera"). Junto a ellos, otros nombres de prestigio, como el de la actriz de reparto, Irene Caba-Alba, o el de una jovencita, no demasiado conocida, que llevaba varios años encarnando papeles secundarios y que con el paso de los años acabaría convirtiéndose en uno de los grandes mitos eróticos del cine español: Sara Montiel. De los previstos en este primer cuadro artístico sólo un nombre permanecerá en el reparto final de *El sótano*; me estoy refiriendo a Camilo José Cela, cuya participación en la película, como veremos en seguida, iba más allá de la mera recreación (por lo demás acer-

3. En el caso concreto de *El sótano* dicho crédito ascendió a 250.000 pesetas: una sexta parte del presupuesto total.

4. Actuó en 23 films a lo largo de la década.

5. La singularísima trayectoria artística de esta sobresaliente actriz de origen donostiarra merecería un artículo aparte, tal vez en esta misma publicación, que sirviera para rescatar del olvido a una figura tan fascinante como desconocida.

tada⁶) de una de las dos figuras protagónicas de la ficción. Curiosamente, en este primer reparto, Cela iba ser el encargado de dar vida a Juan Bel (el personaje conductor de la ficción en el sentido fuerte de la palabra: será a través de sus ojos, y de su voz, como entraremos en contacto con el sótano). Sin embargo, el autor de *La familia de Pascual Duarte*, optará finalmente por el del físico Loves: sin lugar a dudas el personaje más interesante de los creados por Mayora en su brevísima filmografía.

Al parecer, Universitas Film –la empresa productora que había fundado José María Elorrieta el año anterior (Abril de 1947) y que hasta 1951 no conseguiría producir su primer largo, *Barco sin rumbo* (1951), escrita y dirigida por el propio Elorrieta– tenía pensado rodar *El sótano* en los estudios madrileños Augustus Films, pero por algún motivo que desconozco (aunque no me parece descabellado pensar que la razón cabría encontrarla en los problemas financieros de Elorrieta para poner definitivamente en marcha su empresa productora), el proyecto quedó paralizado y fueron los propios estudios Augustus Films quienes se hicieron cargo del mismo para, según Pérez Perucha⁷, “no mantener inactivas sus reducidas instalaciones”, dándose así la singular circunstancia de que *El sótano* fuera el único largo que los estudios Augustus financiaran en su práctica totalidad (si exceptuamos la aportación individual del militar Guillermo Ramírez Villasuso y la renuncia de Mayora y Cela a sus sueldos a cambio de una participación en los beneficios obtenidos de la explotación comercial de la película) a lo largo de sus quince años de historia. Este inesperado cambio de planes de producción, explica, de alguna manera, el evidente, y supongo que forzado, abaratamiento de un proyecto en el que a partir de entonces los nombres de las estrellas anteriormente citadas serán sustituidos por otros de menor caché, como es el caso de Paola Bárbara, Jesús Tordesillas, Eduardo Fajardo o Maruja Asquerino.

Antes de abandonar definitivamente el asunto de la financiación de *El sótano* sería oportuno prestar atención a una cuestión sobre la que no parecen ponerse de acuerdo aquellos historiadores que por una u otra razón han prestado atención a los pormenores financieros del film que aquí nos ocupa. Me estoy refiriendo a esa supuesta participación de UNINCI, “de carácter minoritario”, en la producción de *El sótano*, que tanto Carlos F. Heredero⁸

6. Si bien esta era su primera intervención en una película como actor, no lo era en cambio como dialoguista, tarea que ya había desempeñado en *Consultaré a Mr. Brown* (Pío Ballesteros, 1946). Como actor repetiría poco tiempo después en *Manicomio* (Luis María Delgado y Fernando Fernán Gómez, 1952) y *Facultad de letras* (Pío Ballesteros, 1952) y varias décadas más tarde en la adaptación que Mario Camus hiciera de su novela más prestigiosa: *La colmena* (Mario Camus, 1982). Por último, conviene reseñar también, la participación de Cela en el guión del film de episodios, *El cerco del diablo* (Arturo Ruiz Castillo, José Antonio Nieves Conde, Enrique Gómez, Edgar Neville, Antonio del Amo, 1952).

7. PÉREZ PERUCHA, Julio. Canet, Francisco. En BORAU, José Luis (dir.). *op. cit.*, pp. 186-187.

8. HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Madrid: Filmoteca Valenciana, Filmoteca Española, 1993, p. 312, reproduce lo dicho por MENDEZ LEITE, Fernando. *Historia del cine español en 100 películas*, Guía del ocio, Madrid: Jupey, 1975; p. 133.

este primero vía Fernando Méndez Leite— como Francisco Llinás⁹, parecen dar por sentada. Según ellos, *El sótano* y *Cuentos de la Alhambra* (Florián Rey, 1950) fueron las dos primeras producciones en las que participó UNINCI antes de la decisiva incorporación a la misma de Ricardo Muñoz Suay, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. Sin embargo, si bien en el caso del film de Florián Rey tal afirmación parece ajustarse a la realidad¹⁰, en el caso de *El sótano* dicha “participación minoritaria” es, al menos, dudosa. Según parece —y esta es a grandes rasgos la versión que defienden Pérez Perucha¹¹, y de manera menos extensa, Jaime J. Pena¹²— el director artístico de *El sótano*, Canet Cubel, junto con Mayora, Cela y el militar Ramírez Villasuso (todos ellos directamente implicados, como ya hemos visto, en la producción de *El sótano*) comienzan a pensar durante el tiempo que dura el rodaje del primer largo de Mayora en la posibilidad de crear una productora cuyo proyecto inaugural podría ser un film sobre el bandolerismo andaluz. Sin embargo, “el fracaso de *El sótano*¹³ y las indecisiones de Mayora frustran el proyecto, pese a lo cual Canet continúa impulsando la futura empresa, de forma que, excluidos Mayora y Cela, incorpora al jefe de producción Vicente Sempere Pastor, al administrador de su empresa de construcción de decorados Federico Molina del Amo (...) y a Alberto y Joaquín Reig Gozálbres, personajes muy bien relacionados con las esferas oficiales. De modo y manera que en Agosto de 1949 se crea la productora UNINCI, que abordará prudentemente, en colaboración financiera con una distribuidora, *Cuentos de la Alhambra* (Florian. Rey, 1950)”¹⁴.

En mi opinión, es la versión de Perucha la que más posibilidades tiene de aproximarse a lo que realmente sucedió, ya que parece hartamente improbable (aunque no imposible) que para finales de 1948, que es cuando definitivamente se pone en marcha el rodaje de *El sótano*, ya estuviera la idea de crear UNINCI lo suficientemente avanzada como para que la emergente productora participara en la financiación del debut de Mayora. Aunque también es verdad, que si UNINCI, como asegura Fernández Colorado, participó en *Cuentos de la Alhambra* cuando todavía no existía a efectos legales, bien pudo hacer tres cuartos de lo mismo en el caso de *El sótano*.

9. LLINAS, Francisco. UNINCI. En BORAU, José Luis (dir.): *op. cit.*, pp. 877-879.

10. Aunque según afirma Luis Fernández Colorado cuando UNINCI participa en la financiación de *Cuentos de la Alhambra* (finales de 1949), la empresa todavía no existe a efectos legales. (FERNÁNDEZ COLORADO, Luis. *Cuentos de la Alhambra*. En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español*, Madrid: Cátedra, 1997; pp. 273-275).

11. PÉREZ PERUCHA, Julio. Canet, Francisco. En BORAU, José Luis (dir.). *op. cit.*, pp. 186-187.

12. Jaime J. Pena resume lo dicho por Perucha en la voz de Canet, Francisco (PENA, Jaime J. *El sótano*. En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *op. cit.*, pp. 249-251.

13. Si como dice Perucha, Cela y Mayora abandonan el grupo que pensaba formar UNINCI antes de agosto del 49, es imposible que el fracaso de *El sótano* fuera una de las razones que les empujara a hacerlo ya que la primera película de Mayora no se estrena hasta el mes de enero del año siguiente.

14. PÉREZ PERUCHA, Julio. Canet, Francisco. En: BORAU, José Luis (dir.), *op. cit.*, p. 186.

Sea como fuere, participara o no UNINCI en la financiación de *El sótano*, lo que si parece seguro es que fue en el rodaje de esta película, y gracias a la, en términos políticos que no artísticos, extraña alianza entre un comunista (Canet) y un falangista convencido (Mayora), donde se dieron los primeros pasos para crear una de las productoras emblemáticas del tan traído y llevado movimiento de regeneración cinematográfica que eclosionaría a principios de la década siguiente.

UN ESTRENO ACCIDENTADO

El 23 de febrero de 1949, después de 50 días largos de rodaje en estudio, a los que habría que sumar alguna que otra jornada en exteriores, el jefe de producción de Augustus Films, Angel Tamayo, envía a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica los 10 rollos que componen *El sótano* para que sean examinados por los censores. Ante la desalentadora 2.^a categoría A con que los censores califican la película, los productores deciden ejecutar una serie de modificaciones en la misma con el propósito de lograr una categoría superior, que, sin embargo, no les será concedida. Al parecer, según se desprende de lo escrito por Jaime J. Pena¹⁵ después de haber cotejado la versión definitiva de la película con un guión fechado en junio de 1948, las supresiones efectuadas en dicho remontaje trataban, por un lado, de hacer menos evidente la relación adúltera entre Juan y Helena, y por otro, de reducir ostensiblemente el metraje (de 114 a 95 minutos) para no abusar así de la paciencia de unos espectadores a los que con razón se suponía poco preparados para disfrutar con un *tour de force* como el que proponía la claustrofóbica obra de Mayora:

“Más importancia tienen las supresiones, pues entre éstas, aparte de numerosos diálogos que ayudaban a precisar las relaciones entre los personajes –y que, por ejemplo, hacían más explícita la relación entre Juan y Elena–, se encuentran dos secuencias ambientadas fuera del sótano– en la primera Juan y el soldado observaban los daños ocasionados por el primer bombardeo; la segunda presentaba la llegada en coche de Enrique Benet–, así como un plano que al finalizar los bombardeos, mostraría mediante un *travelling* ascendente el sótano y a sus ocupantes rezando en medio de los incendios y los edificios destruidos.”¹⁶

Si bien, desde el punto de vista de los productores, me parece oportuna la supresión de aquellos diálogos que hacían demasiado explícita la relación entre Juan y Helena –máxime cuando los censores (la derrota fascista obliga) han sustituido los criterios de la doctrina falangista por una cada vez más vigorosa defensa del integrista católico–, no puedo decir lo mismo (insisto, desde una óptica comercial) de la supresión de esas dos salidas al exterior de personajes reclusos en el sótano, que al ser eliminadas de la versión definitiva de la película no hacen sino incrementar el riesgo (al vol-

15. PENA, Jaime J. *El sótano*. En: PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *op. cit.*, p. 251.

16. *Ibidem*.

verla más claustrofóbica y asfixiante) de la apuesta artística de Mayora, alejándola, en lugar de acercarla, a ese quimérico equilibrio entre una cierta experimentación y un buen rendimiento en taquilla.

Tras una breve campaña publicitaria en la prensa de Madrid, en la que el prestigio cultural que la participación de Camilo José Cela otorga al proyecto ha sido debidamente explotada (“El famoso autor de *La familia de Pascual Duarte*, encabeza con su prestigio literario y en calidad de intérprete la película *El sótano*”¹⁷), el jueves 12 de enero de 1950 se estrena en el cine Coliseum de Madrid, sustituyendo al *Hamlet* (*Hamlet*, Lawrence Olivier, 1948), que lleva nueve semanas en cartel, la producción española *El sótano*. Al día siguiente, los críticos y cronistas cinematográficos de la capital dan cuenta de un estreno accidentado en el que los pitidos, pateos y carcajadas a destiempo son un fiel reflejo de la evidente incompreensión con que el público de Madrid recibe un film en el que se lleva a cabo “el peligroso experimento de animar un asunto encerrando a sus actores en una reducida escenografía y sin permitirles la menor libertad de movimientos”¹⁸. Pero al parecer, los incidentes de Madrid –que según el propio Mayora fueron provocados por el actor Jesús Tordesillas quien pretendía hacer patente así su desacuerdo con unos créditos que otorgaban a su nombre un menor relieve que al de Cela, según él, “un aficionado”¹⁹– no son nada comparados con lo que sucederá poco después en un cine andaluz donde los airados espectadores intentarán prender fuego a las butacas²⁰.

El rechazo entre los críticos es también generalizado, repitiéndose, como por otra parte era habitual en la época, los mismos argumentos a favor y en contra, de unas críticas a otras. Así, todos comienzan reconociendo lo arriesgado de la apuesta de Mayora, para a continuación asegurar que para llevar a buen puerto un proyecto de estas características es indispensable construir unos personajes “que tengan y contengan interés o, al menos, que alguno descuelle excepcionales cualidades humanas”²¹ porque si no, inevitablemente, se cae en lo teatral y en la monotonía. Por último, se detecta, de manera recurrente, en el estilo de Mayora, una cierta influencia del cine germano del periodo mudo.

17. En el diario *Ya*, Madrid, 12 de enero de 1950, p. 6.

18. Este fragmento procede de la crítica aparecida en *Cámara*, Madrid, n.º 170, 1 de febrero de 1950, p. 7.

19. Camilo José Cela comentaba en estos términos lo ocurrido en el estreno de *El sótano*: “El tercer pateo lo recibí ya lo dije– el jueves por la tarde en el cine Coliseum, con motivo del estreno de *El sótano*, la película que la distribuidora por eso de que escribo algo bien y tengo un poco de nombre– está empeñada en anunciarla como mía, cuando no es mía más que en la estricta redacción de los diálogos sin haberme metido ni un ápice en el argumento, que sigue pareciéndome bueno– y en la interpretación que en el reparto me correspondió y en el que trabajé a las órdenes de Jaime de Mayora, director valiente, original y dueño de una técnica tan sabia como segura” (en *Arriba*, Madrid, 17 de enero de 1950).

20. PÉREZ GALLEGÓ, José. En BORAU, José Luis (dir.). *op. cit.*, p. 566.

21. Crítica aparecida en la página 4 del diario *Ya*, el 13 de enero de 1950, firmada por Luis Gómez Mesa

Cuatro días después de su estreno, concretamente, el lunes 16 de enero, *El sótano* deja de exhibirse en el cine Coliseum y su lugar es ocupado por un divertimento estadounidense titulado *Rumbo a Oriente* (*Up in Arms*, Elliott Nugent, 1944).

PACIFISMO Y RECONCILIACIÓN

Como acabamos de ver, el debut cinematográfico de Jaime de Mayora parece no dejar satisfecho a nadie: ni a los censores, para quienes el encendido y, por momentos, ambiguo mensaje religioso-pacifista que vehicula el film debió parecerles, cuando menos, intrigante; ni a la adocenada crítica de la época, poco o nada predisuelta a mirar con buenos ojos cualquier atisbo de ruptura formal, por tímido que este fuera; ni mucho menos al público, en absoluto preparado para asistir durante más de hora y media a la descarada representación de algunas de sus bajezas; porque en definitiva, de lo que *El sótano* habla, no es tanto de la crueldad y el sinsentido de la guerra, que también, como de la frágil, quebradiza e inconsistente falacia a partir de la cual se construyen las relaciones humanas; una falacia por la que velan a diario toda una serie de mecánicas repeticiones e imperceptibles rituales (esa “etiqueta social” que denuncia Juan Bel, nuestro cicerone del subsuelo) sin las cuales sería del todo inviable la convivencia.

La excusa argumental ya ha sido planteada: en el transcurso de una guerra indeterminada, una ciudad europea cualquiera está siendo bombardeada y esto hace que los vecinos de un inmueble (uno de tantos) se vean obligados a refugiarse en el sótano durante el tiempo que dura el citado bombardeo. Esta ambigüedad temporal, y sobre todo espacial, le sirve a Mayora para, por un lado, otorgar, a este su discurso sobre la condición humana, las necesarias dosis de universalidad que una ubicación espacio-temporal más precisa le hubieran negado; y por otro, para eludir los previsibles reparos, que a buen seguro habrían puesto los censores a la historia, tanto si esta hubiera sido enmarcada de manera explícita en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial (que por cercanía temporal y por algunos comentarios que profieren los personajes es, sin duda, la opción más probable) como si lo hubiera estado en la, hasta aquel entonces, temporalmente evacuada de los films españoles (coyuntura internacional obliga), Guerra Civil.

Dos películas españolas con las que *El sótano* va a compartir cartelera (que no igual suerte comercial) durante el breve periodo de tiempo que se exhibe en Madrid, ejemplifican, de alguna manera, las dos vías de aproximación oficiales al espinoso asunto de la guerra, casi diría, las dos únicas formas posibles de poner en imágenes sendos conflictos sin traspasar esa frontera de lo decible celosamente custodiada por el régimen. Como trataré de demostrar a continuación, si bien es verdad que en *El sótano* se borran conscientemente las huellas que pudieran apuntar a alguno de los dos conflictos, también es cierto que la agobiante proximidad en el tiempo de ambas contiendas gravita de tal manera sobre el film que, tal vez incluso contra la voluntad de sus responsables, acaba filtrándose por entre las ren-

dijas del texto convirtiéndolo así en una suerte de comentario, todo lo indirecto que se quiera, sobre ambas contiendas, como veremos, no demasiado alejado del que proponen las exitosas *Neutralidad* (Eusebio Fernández Ardevín, 1949) y *El santuario no se rinde* (Arturo Ruíz-Castillo, 1949).

Para cuando se estrena *El sótano*, 12 de enero del 50, tanto *Neutralidad* como *El santuario no se rinde* llevan ya, tres y cuatro semanas respectivamente, siendo proyectadas, gracias al favor del público, en sendos cines de la capital (Real Cinema y Callao). La acción de *Neutralidad* se sitúa en el año 1944 y narra un episodio (real o ficticio, lo mismo da) acaecido en los últimos compases de la Segunda Guerra Mundial, cuando un barco español llamado “Magallanes” rescató a los supervivientes de un cañonero estadounidense. Casi no hace falta decir nada más: una excusa argumental que se ajusta como un guante a las demandas de un título que es toda una declaración de intenciones sobre la postura oficial de un régimen que trata de maquillar así su participación en una guerra cuyo inesperado desenlace final le ha colocado en una situación embarazosa que poco a poco parece ir arreglándose, como pone de manifiesto la llegada a Madrid del embajador estadounidense en fechas cercanas al estreno de esta película. La pregunta que debemos hacernos ahora es la siguiente: y de no ser la de la neutralidad, ¿Bajo qué otra máscara podría esconder el régimen franquista su auténtica participación en la Segunda Guerra Mundial? Tal vez la otra única opción viable fuera la de ese discurso pacifista que vertebra el film de Mayora, y que significativamente va a ser pronunciado por un militar al que previamente ha adoctrinado un cura, en abierta consonancia con la política franquista del momento que pasaba por otorgar un papel progresivamente hegemónico a la iglesia en detrimento de falange, cuyo evidente pasado germanófilo era preciso oscurecer.

El santuario no se rinde, una de las primeras películas que aborda el tema de la Guerra Civil después de ese largo parón (1943-1947), motivado por la presumible victoria de los aliados en la contienda mundial, es un acabado ejemplo del que a partir de entonces será el mensaje predominante en ese conjunto de films que recuperan la conflagración fratricida como marco privilegiado para sus historias; ese nuevo tratamiento, ese cambio de rumbo ha sido formulado por Román Gubern²² en los términos siguientes: “la nueva consigna de apaciguamiento y de reconciliación entre vencedores y vencidos que será el *leit-motiv* propagandístico de los años cincuenta”. Una nueva consigna en torno a la cual el film de Ruíz-Castillo, como ha demostrado Imanol Zumalde²³, construirá toda su estrategia de sentido:

“El asedio de las fuerzas republicanas al Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza y la numantina defensa de esa plaza se prestaba, a todas luces, tanto al más descarnado retrato de las presuntas motivaciones del “comunismo internacional” como a la loa y apología de los resistentes del bando nacionalista, tan en con-

22. GUBERN, Román. 1936-1939. *La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986; p. 112.

23. ZUMALDE, Imanol. *El santuario no se rinde*. En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *op. cit.*, pp. 259-260

sonancia con el estereotipo en boga. Pero el trabajo realizado por José María Amado y Arturo Ruíz-Castillo tiene por finalidad, de forma harto consciente, el diluir todos aquellos matices que pudieran poner de relieve el insuperable antagonismo entre contendientes, siempre en beneficio de un discurso que concentra sus esfuerzos en la mostración de las posibilidades de la reconciliación entre los mismos.”

Para hablar de *El sótano* en términos de reconciliación tendríamos que admitir que esa partida de ajedrez que enfrenta a un científico (el progreso) y a un cura (la reacción) es algo así como la enésima reformulación metafórica del enfrentamiento entre las dos Españas que desemboca en la Guerra Civil, ejerciendo la aceptación final por parte de Loves de la postura que defiende el padre Ramón como preceptivo gesto de reconciliación. Aunque no soy muy partidario de este tipo de lecturas, máxime cuando creo, como ya he dicho anteriormente, que lo sustancial de este texto se juega en el terreno abstracto de las ideas que están detrás de la conducta de los seres humanos, no me parece conveniente pasar por alto esta posible lectura de un texto en el que la presencia física y real de la guerra (sea cual sea) la hace más pertinente que en otras ocasiones²⁴.

LOS MORADORES DEL SÓTANO

La decisión de Mayora de colocar al Padre Ramón y al físico Loves en el centro neurálgico del sótano, justo debajo del reloj de la Señora Grant que preside la estancia, otorga a la partida de ajedrez que disputan ambos “amigos” un importancia nodal dentro del relato, hasta el punto de convertirla en una doble metáfora: por un lado, la más evidente del combate entre las dos visiones del mundo enfrentadas, que encarnan el escéptico científico materialista y el filántropo cura idealista, y por otro lado, la más discutible, pero, en mi opinión, visualmente inscrita en el texto por medio de ese plano recurrente, en el que mientras Loves y el ministro de Dios se concentran en su partida, la rechoncha figura de la Señora Grant (o los miembros de la familia Smit en el contraplano) ocupa el centro del encuadre, justo frente al tablero, entre los dos contendientes, como queriendo indicar así que el cura y el científico no sólo se limitan a diseñar y ejecutar los movimientos de las piezas de ajedrez sino que hacen lo propio con los de las personas que comparten con ellos tan angustioso encierro.

La, cuando menos, curiosa escena del vuelo de la mosca²⁵, apunta también en esta misma dirección: después de un interesante juego de miradas

24. Véase, ARANZUBIA, Asier. Abel Sánchez (Historia de una pasión). El mito de Cain y la saturación formal. En VV.AA., *La herida de las sombras. El cine español en los años Cuarenta*, Madrid, AEHC/Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 2001; pp. 257-275.

25. Mayora la ha catalogado varias veces como: “la mayor satisfacción de mi vida como director”, pero en cambio, Luis Gómez Mesa, no era de la misma opinión: “El pasaje de la mosca es pueril y de resultados contrarios, como se demostró en la aleccionadora experiencia de la tarde del estreno con la actitud del burlona del público” en la crítica aparecida en el diario *Ya* el 13 de enero de 1950.

recíprocas entre los personajes (iniciado por Loves), que abunda en una de las ideas fuertes que atraviesan el film (la de la imposible privacidad en las pequeñas comunidades), llegará un momento en el que todas las miradas confluirán en un mismo punto: una mosca que se ha posado sobre una cañería. La mosca remontará entonces el vuelo y la cámara reproducirá su recorrido: primero se posará en una baraja de cartas, después en el reloj y finalmente en el tablero de ajedrez. Será entonces cuando la Señora Grant, ataviada con un matamoscas, golpee violentamente en el tablero provocando así la muerte de la mosca, la caída de numerosas piezas y la angustiada súplica de todos los allí presentes (a excepción del cura y Loves) por medio de un “no lo haga”, que bien puede ser visto como una alusión a ese trágico destino común que por un momento todos han visto representado en la mosca y las piezas de ajedrez.

Fluyendo paralelos a esa línea argumental principal que, como acabamos ver, protagonizan, dirigen y comentan el cura y el científico, otros afluentes temáticos de menor envergadura, como el del posible adulterio de Helena o el de la oportunista venta del inmueble, van completando este *retrato de comunidad en peligro* con el que, si bien no se consigue ir demasiado lejos (tal vez la pacata moral de la época no lo permitiera) por el camino de la representación de esos bajos instintos que invariablemente afloran cuando la vida pende de un hilo, sí se consigue al menos introducir una reflexión última, de indudable interés, en torno al verdadero alcance de la fe de los moradores del sótano, sobre la que volveremos en seguida.

LA FORMA DEL SÓTANO

Partiendo de una premisa muy similar a la que años atrás²⁶ había desarrollado Alfred Hitchcock en *Náufragos* (*Lifeboat*, 1943), y, en cierta manera, prefigurando el encierro de aquellos otros naufragos (los de la calle Providencia) a los que Buñuel, más de una década después, recluiría por partida doble²⁷ en *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), Jaime de Mayora afronta el desafío que supone rodar su primera película en un solo escenario con el riesgo añadido de esas dos series de planos subjetivos que prologan y clausuran el relato. Dos fragmentos rodados con cámara subjetiva cuya inusual y prolongada duración (casi 9 minutos el primero y más de 5 el segundo) no pareció llamar, sorprendentemente, la atención de ningún crítico en el momento del estreno, como pone de manifiesto el hecho de que ni uno sólo de ellos mencionara la llamativa circunstancia de que una película española empleara (y de qué manera) un procedimiento narrativo que sólo en fechas muy recientes había sido llevado hasta sus últimas consecuencias por una película norteamericana, *La dama del lago* (*Lady in the Lake*,

26. La película fue realizada en plena guerra mundial (1943) pero su estreno madrileño no tuvo lugar hasta el 7 de julio de 1947.

27. Tanto en el film de Buñuel como en el de Mayora la palabra fin aparece sobre un plano de un campanario.

Robert Montgomery, 1946)²⁸. Sin duda, las razones de esta omisión generalizada, cabría encontrarlas, antes en el contrastado desinterés que la gran mayoría de la crítica cinematográfica española de la época mostraba por las cuestiones formales, que en una supuesta e improbable asimilación natural de un procedimiento narrativo que, si bien ya había sido ensayado en otras latitudes durante toda la década e incluso en décadas anteriores²⁹, no era en modo alguno lo suficientemente habitual en las pantallas españolas como para pasar desapercibido.

Una vez desaparecen los créditos iniciales de la pantalla, y justo en el momento en que la cámara comienza a moverse, empezamos también a escuchar una voz en off que rápidamente asociaremos al punto de vista de la cámara. Se trata pues, del arranque de esa larga secuencia inicial subjetiva en la que Juan Bel, corresponsal de un periódico extranjero, nos irá poniendo al corriente, tanto de las cuestiones generales (la guerra y el inminente bombardeo), como de la más concretas (Helena, una mujer casada, es el motivo por el que Juan busca siempre cobijo en el mismo sótano). Después de escuchar las sirenas que anuncian el ataque enemigo, Juan se dirige hacia el sótano; una vez dentro, su mirada se va posando en cada uno de los rincones que más tarde ocuparán sus habituales compañeros de encierro, al mismo tiempo que su voz nos pone al corriente de las características fundamentales de cada uno de ellos y, con el mismo énfasis, de las de los objetos que tendrán algún papel relevante en la historia (el reloj, la radio, el tabique...). La primera en llegar será Helena, quien mirando directamente a la cámara exclamará entre sonrisas: “Juan, qué sorpresa, tú por aquí”. El contraplano de Juan servirá para que por fin podamos adjudicar a una presencia diegética la voz y la mirada que han puesto en marcha el relato y que, casi una hora y media después, lo concluirán.

Afortunadamente, la grata sorpresa inicial que supone este dilatado prólogo subjetivo va a encontrar su lógica y feliz prolongación a lo largo y ancho de todo el segmento central del film por medio de una serie de opciones formales que van conferir al encierro de estos *náufragos del sótano* las necesarias dosis de angustia y tensión, y sobre todo, van a contribuir decisivamente a la hora de crear esa sensación de asfixia que pide a gritos una historia de estas características. Opciones formales que van desde el inteligente y sistemático empleo de algunos sonidos para sugerir el off visual (el ruido de bombas, aviones y sirenas), y de otros para incrementar la tensión del encierro (el piano de Kotalskine), hasta la proliferación de picados, contrapicados y ángulos inverosímiles (los hombres golpeando casi en el objetivo de la cámara cuando tratan de derribar el tabique) que abundan en lo progresivamente desquiciado de la situación, pasando por la omnipresencia de los

28. *La dama del lago* se estrena en Barcelona el 29 de octubre de 1947 y en Madrid el 20 de mayo de 1949.

29. Ahí están los ejemplos silentes europeos de *Variété* (*Variété*, Ewald André Dupont, 1925) y *El último* (*Der Letzte Mann*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), dos films de cabecera para muchos de los cineastas españoles que debutaron en la década de los cuarenta.

techos en el encuadre; unos techos con los que invariablemente se topan las miradas de los aterrados moradores del sótano cada vez que alguno de ellos, siguiendo las indicaciones del Padre Ramón, la dirige hacia lo alto, tratando de encontrar consuelo en un firmamento que, de momento, sólo responde con bombas.

Cuando por fin cese el tercer bombardeo, y con él el ataque enemigo, los personajes irán poco a poco abandonando el sótano y al mismo tiempo, como ejemplifica la figura de Loves, irán abandonando también esa fe transitoria que surgió, ahora ya no cabe la menor duda, como respuesta a una situación crítica que al desaparecer se ha llevado consigo ese tímido brote de caridad cristiana que afloró durante el encierro: y es por eso que Loves habla ahora del destino como responsable último de lo ocurrido (ante la mirada reprobatoria del Padre Ramón); y es por eso también, que cuando Juan Bel³⁰ abandone el sótano, y la cámara se vuelva otra vez subjetiva, afuera seguirá siendo noche cerrada y la sensación de desamparo que transmitía la gran avenida desierta al principio de la película se verá ahora duplicada por las ruinas de unos edificios a través de los cuales se cuele, para perderse irremisiblemente en la noche, el entusiástico clamor de la campana.

UN RODAJE TORMENTOSO

Después de el fracaso de público y crítica que supone *El sótano*, Jaime de Mayora se embarca en un proyecto de coproducción hispano-belga (aunque se desconoce la identidad de la casa productora belga) cuya accidentada fase de producción y rodaje supera con creces los problemas que, como ya hemos visto, tuvo con su anterior película. El 24 de enero de 1951, la empresa Córdoba Films solicita el preceptivo permiso de rodaje para poner en marcha un proyecto que se presenta con el título: *Annette, la edad de los sueños*. Por razones que desconozco, el inicio del rodaje en los estudios madrileños, Sevilla Films, se pospone hasta el 1 de Abril de ese mismo año. Según parece, varios meses después (finales del 51), el rodaje se paraliza totalmente por el incumplimiento en una serie de pagos de la empresa productora, Córdoba Films. Lo que sucede con este proyecto durante todo el año siguiente y principios de 1953 es algo que no he podido averiguar, aunque es muy probable que el rodaje continuara paralizado. Sea como fuere, el 28 de julio de 1953 se realiza, en los Laboratorios Ballesteros, la primera copia standard del segundo largo de Mayora, cuyo título definitivo es *Noche*

30. Los apellidos y los nombres de algunos personajes de *El sótano* parecen esconder un sentido oculto: así en el caso de Juan Bel parece evidente que la traducción castellana de su apellido inglés (aunque en el cuadro artístico original apareciera mal escrito; denominación que he preferido conservar) hace referencia a la escena final de la película y al hecho de que sea Juan quien traduzca en palabras el fervoroso mensaje religioso de la atronadora campana; en el caso de Loves, la traducción al castellano más bien parece una socarrona e irónica alusión a la misantropía del personaje que interpreta Cela; y por último, aunque podría haber alguno más, Helena bien podría hacer alusión a la semidiosa griega que provocó la guerra de Troya entre dos pueblos y el combate entre dos hombres, su esposo Menelao y su raptor París.

de tormenta. El presupuesto que los productores presentan ante los organismos oficiales asciende a 3.337.032 pesetas y tras su paso por censura, *Noche de tormenta* es sancionada con una pobre 2.ª categoría B que va a complicar su estreno.

Otros dos largos años tendrá que esperar Mayora para que, finalmente, su segunda y última película sea estrenada (5-9-1955). El madrileño cine Rex será el local elegido por la distribuidora Cibeles Films para un estreno en el que no se confía demasiado, a juzgar por las reducidas dimensiones (comparadas con las de *El sótano*) de la campaña de promoción del estreno que lleva a cabo la distribuidora en los diarios de la capital; el día de la semana que se elige para presentar la película (lunes); y por el significativo hecho de que *Noche de tormenta* se estrene en sesión continua de 11 de la mañana a 6 de la tarde y numerada en sendas sesiones de 7 de la tarde y 11 de la noche. Como era de esperar, el público madrileño le da la espalda³¹ y para el lunes siguiente una producción histórica alemana ocupa su lugar en el cine Rex: *Vendrá un día* (*Es Kommt der Tag*, Rudolf Jugert, 1950).

La respuesta de la crítica vuelve a ser, en general, negativa, aunque en esta ocasión haya excepciones como la del crítico del diario *Ya*, para quien todo el mérito de la película es achacable a su director y no a los autores “extranjeros” del guión (Haguet y Legrand). Un libreto que primero va a ser elogiado por lo que tiene de “aleccionador, sencillo y humano, con buenas dosis de ternura y acertadas pinceladas de ambientación” pero que después va a ser criticado porque en el “las reacciones humanas de la protagonista entran en lo acomodaticio, al convertirse en espectadora de sus propios hechos, sin profundidad en los actos que realiza, llevada tan sólo por sus nostalgias pueblerinas. Pero Jaime de Mayora –continúa el crítico de *Ya*– ha sabido extraer de la trama argumental peripecias cinematográficas precisas y la ha encauzado con éxito por los senderos del moderno cine italiano(!)”³². Pero, como señalaba más arriba, el resto de los comentarios, poco tiene que ver con la elogiosa crítica del *Ya*, y bien podrían resumirse en las siguientes líneas: “La trama toma desde el comienzo un giro amoroso-policíaco, que se resuelve en escenas pueriles, deshilvanadas y aburridas. El guión es de una lentitud desesperante, a la que se pliega la poco afortunada realización. La fotografía, desigual, es, por lo general, oscura, y el clima de fatalidad y de angustia, de la angustia que debería producir en el espectador ver una jovencita ingenua, soñadora, labrar su infelicidad, trata de lograrse haciendo que llueva a cántaros”³³.

31. El fracaso de esta segunda película hizo que Jaime de Mayora abandonara definitivamente la realización cinematográfica para dedicarse, a partir de entonces, a la publicidad, primero en Venezuela y más tarde en Barcelona donde dirigiría una empresa llamada Clarín.

32. La crítica apreció en las páginas del diario *Ya*, el 6 de septiembre de 1955 y estaba firmada por C., inicial que seguramente escondía la identidad de quien por aquel entonces se encargaba de la crítica cinematográfica en este diario madrileño: Carlos Fernández Cuenca.

33. Crítica aparecida en el diario *ABC*, Madrid, el 7 de septiembre de 1955, firmada por Donald, seudónimo bajo el que se escondía, Miguel Pérez Ferrero.

LA CIUDAD DEMONÍACA

Como ya sucediera en el debut cinematográfico de Mayora, *Noche de tormenta* se abre con un dilatado prólogo en el que una voz en off (en este caso perteneciente a una suerte de narrador omnisciente y no a uno de los personajes de la diégesis) expone, no ya (como en el film anterior) algunas de las ideas centrales en torno a las cuales iba a girar la ficción que se estaba poniendo en marcha, sino que directamente plantea, y no sin cierta brusquedad y autoritarismo, la tesis que el film defiende, y de la que tratará de hacernos partícipes por medio de una sencilla parábola que tiene como protagonista ejemplar a una “linda campesina que labra su propia desdicha en aras de su ambición por la vida y el lujo de la capital”. Sobre un montaje de imágenes documentales, con las que se pretende describir el “bullicio y ajetreo” que caracteriza a las grandes metrópolis, la voz en off va enumerando los nombres de algunas de ellas (Bruselas, Londres, París, Madrid) para que quede claro desde el principio, que la enseñanza del segundo film de Mayora, tiene de nuevo un alcance universal (y por eso la trágica historia de Annette estará ambientada en un paisaje inequívocamente español en el que los policías visten como gendarmes y algunos de los personajes tienen nombres extranjeros).

Cuando finaliza este segmento de imágenes de ciudades (a las que la categórica voz en off ha descrito como “gigantescos hornos crematorios de hoy en día, semilleros de desdicha e incubadoras de vicios y bajas pasiones”) un plano general de larga duración en el que vemos como un autobús se aleja de la metrópoli en dirección al campo, sirve de apoyo visual para un discurso en off que encuentra en “la enorme progresión que prensa y radio” han experimentado en los últimos años la razón fundamental para explicar el hecho de que cada vez sean más los campesinos que abandonen sus cultivos –con el consiguiente, y de consecuencias nefandas, descenso de la producción agrícola– para probar suerte en esas superpobladas urbes (con “problemas insolubles de alojamiento”) donde los aldeanos acaban convirtiéndose “en enfermos algunas veces, y otras en vagabundos o malhechores”.

El indudable sesgo reaccionario de este discurso en off que abre el relato, y que la obstinada, casi obsesiva, conducta de Annette se encargará de ejemplificar posteriormente (aunque tal vez, como trataré de explicar más adelante, con demasiado empeño), va a adquirir su auténtica dimensión al compararlo con otra producción española cuyo estreno tiene lugar mientras Mayora y los suyos ruedan *Noche de tormenta*. Me estoy refiriendo a la que probablemente sea la obra más célebre de otro falangista³⁴ convencido: *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951).

Como es bien sabido, en el polémico film de Nieves Conde se narra la trágica odisea contemporánea de una familia campesina (esta sí, declaradamen-

34. Desconozco a cual de las familias del falangismo pertenecía Mayora por aquel entonces, pero en el caso de Nieves Conde parece claro que su militancia era de corte *hedillista*.

te española) que por culpa de la miseria en que vive se ve obligada a emigrar a la ciudad, donde las cosas no sólo no mejorarán sino que empeorarán notablemente, obligando así al patriarca a tomar la decisión de regresar, con lo que queda de su familia, a esa *Itaca* roturada cuya existencia fílmica se limitará a un único pero decisivo plano. Partiendo de esta premisa argumental, Nieves Conde construye un film cuyo discurso es, como ha señalado Imanol Zumalde³⁵, “crítico a un tiempo que conservador”. Crítico porque el principal rasgo distintivo de esa sociedad madrileña que comparece una y otra vez en las imágenes de *Surcos* no es otro que el de su palmaria insolidaridad, cuestión esta que no puede por menos que poner en tela de juicio “la política del régimen que la genera”; y conservador, porque el medio urbano que retrata el film, “convertido en escenario pre-apocalíptico, concita todas las manifestaciones del mal en contraposición a su espacio antónimo que, aunque nunca mostrado, trasciende en el comportamiento del progenitor de los Pérez y que simboliza esa España rural e incorrupta que venció en la Cruzada en defensa de la religión y del *modus vivendi* español”.

Como ya habrán podido apreciar, la película de Mayora comparte con la de Nieves Conde ese mismo deseo de satanización de la ciudad (tan acorde, por otro lado, con la política franquista de la época³⁶) no ya como escenario pre-apocalíptico, sino directamente como sumidero infernal (recuerden si no esa alusión a los *hornos crematorios* que inevitablemente remite al horror nazi); un sumidero al que únicamente tendremos acceso por medio de las imágenes documentales del prólogo y, al igual que sucedía en *Surcos* con el progenitor de los Pérez, a través del explícitamente mezquino comportamiento de Mayer (versión hispana del gángster de poca monta del cine negro americano) y el de los ridículos y frívolos, aunque simpáticos, empresarios que han elegido el campo como lugar de recreo. Ambos, simbolizan, en este caso (y por encima de las precauciones universalistas que toma el relato) esa España de la metrópoli que está contaminando las buenas costumbres (caridad cristiana, orden, educación...) que desde siempre han caracterizado al medio rural.

Si bien, como acabo de exponer, la estrategia discursiva más evidente de ambos films es la misma (las dos contienen sendas llamadas de atención sobre los peligros inherentes a la emigración a las ciudades) en la película de Mayora, sin embargo, ese elemento crítico que antes, siguiendo a Zumalde, hemos adjudicado a las imágenes de *Surcos* —y que fue, en última instancia, el detonante de los numerosos reparos que, sobre todo desde posiciones eclesiásticas, se vertieron contra la película— ese elemento crítico decía, va a ser sustituido en *Noche de tormenta* precisamente por su contrario: el refuerzo consciente de aquellas opciones que ayudan a potenciar el talante conservador de la propuesta.

35. ZUMALDE, Imanol. *Surcos*. En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *op. cit.*, pp. 294-296.

36. Porque, como acertadamente señala Zumalde, “los medios metropolitanos constituían en aquel preciso momento histórico el inquietante humus en el que germinaba el satánico proletariado consustancial al desarrollismo”. *Ibidem*.

Así, la aldea en la que transcurre la acción no es ya esa tierra árida y pobre que obligó a los Pérez a emigrar, sino que muy al contrario se trata de un pueblecito armonioso, por momentos bucólico –no demasiado próspero pero que, como dice la madre de Annette, al menos, “ofrece seguridad”– en el que significativamente sólo hay un mendigo al que la caridad cristiana de la protagonista se encarga de mantener. ¿Qué razones tendría entonces Annette para querer abandonar el acogedor pueblo que la vio nacer? El motivo principal ya ha sido formulado en el prólogo y la propia diégesis no tardará en hacerse eco del mismo: la radio y la prensa (nada se dice del cine) han forjado en la mente de la soñadora³⁷ Annette una imagen ficticia de la metrópoli en la que todo es lujo y riqueza. Los medios de comunicación (y no la pobreza) son pues los culpables de que las zonas agrarias se estén quedando sin mano de obra y de que en las ciudades la masificación, el paro y la delincuencia estén alcanzando cotas preocupantes.

Del mismo modo, la no comparecencia diegética de la ciudad imposibilita ese crudo retrato de la sociedad urbanita que contenía el film de Nieves Conde y que aquí, al no ser mostrada (sólo sugerida por esas imágenes del prólogo), pierde toda potencialidad crítica, máxime cuando el personaje que la representa es un delincuente que bien puede ser visto como una excepción, como un caso aislado en el seno de esa colectividad metropolitana cuyos únicos otros delegados en la aldea son esos empresarios del mundo del espectáculo que si bien son presentados inicialmente como un peligro para Annette (esas llamas que ocupan el primer término de un plano en el que por el fondo les vemos entrar en el hostel que regentan Annette y su madre³⁸), más tarde llegarán a resultar incluso entrañables.

LA OBSESIÓN DE ANNETTE

A simple vista la historia de Annette es la de una joven inocente (uno más de esos corderos que sintomáticamente rodean el autobús que une el pueblo con la ciudad) que, seducida primero por los cantos de sirena que emiten la radio y las revistas, y engañada después por las promesas de amor de un apuesto forastero, acabará finalmente arruinando su vida. Sin embargo, a poco que uno observe con un mínimo de atención el comportamiento de esta hermosa pueblerina, pronto comenzará a sospechar que la joven, en realidad, tiene poco de ingenua, y que todos y cada uno de sus actos parecen estar encaminados a satisfacer ese deseo que le tiene completamente obsesionada: huir del pueblo y marcharse a la ciudad.

La primera pista en este sentido la proporciona un detalle, a mi entender, revelador: cuando el forastero, nada más llegar al hostel, pide que le preparen una habitación, Annette se apresura a colocar sobre la cama unas

37. Recuerden que el título original de proyecto era *Annette, la edad de los sueños*.

38. El texto, en cierto modo, plantea la ausencia del padre (¿del caudillo?) como una de las razones que podrían explicar el comportamiento de Annette.

sábanas; su madre rápidamente identifica la procedencia de las sábanas y se dirige a Annette visiblemente contrariada: “si utilizas las sábanas de tu ajuar para la clientela no sé qué te va a quedar para cuando te cases”.

La inexpresividad de su rostro a lo largo de todo el film (circunstancia esta, tal vez achacable a la escasa motivación con que, a buen seguro, Anouk Aimee debió afrontar un papel en las antípodas del que una década después redimensionaría su carrera: la Lola del film del mismo título de Jacques Demy) y especialmente, en sus furtivos encuentros amorosos con Mayer, parece apuntar también en la misma dirección: y es que en realidad es Annette quien se vale del forastero para conseguir su objetivo, y no al revés. La terrorífica escena de la noche en que Annette se acuesta con Mayer por vez primera es ejemplar en este sentido y supone además uno de los escasos momentos realmente logrados de un film en el que la sabia construcción del encuadre y la inteligente gestión de los recursos propiamente cinematográficos que habían caracterizado su anterior película, son momentáneamente recuperados, por un Mayora al que el rotundo fracaso de *El sótano* parece haberle empujado a replantearse su estilo.

Mientras la tormenta golpea en la ventana de su cuarto, Annette, sujetando en las manos una revista que el chófer del autobús le ha traído de la ciudad, se pinta los labios y se arregla el pelo ante el espejo; por medio de un montaje paralelo vemos como, mientras Annette sigue acicalándose ante el espejo, Mayer, en la planta baja, se pone en contacto telefónico con sus compinches; caminando lentamente, como en trance, Annette se acerca a la gran escalera que une las habitaciones del primer piso con el comedor de la planta baja; al pie de escalera y en enfático picado desde el punto de vista de Annette, que ya ha comenzado a descender por la tétrica escalera, vemos a Mayer que, con ese tono autoritario del que ha hecho gala desde que irrumpió en la ficción, se dirige a la joven: “baja, no tengas miedo”; el cadavérico e inexpresivo rostro de Annette —que por momentos recuerda al de la joven muerta de *Yo anduve con un zombie* (*I Walked With a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943) cuando respondía a la llamada del vudú— esboza una levísima sonrisa; cuando los dos amantes furtivos se reúnen al pie de la escalera, Mayer susurra en la nuca de la joven una mecánica declaración de amor; al escucharla, Annette, se vuelve lentamente, y sin ningún entusiasmo profiere el consabido “yo también te quiero”; por medio de un corte brusco pasamos a un plano del cielo nocturno atravesado por un rayo que cae sobre la casa y provoca un apagón; un candelabro ilumina ahora a la pareja de amantes que parsimoniosamente, entre las sombras, comienza a subir por la escalera; una vez en lo alto, Mayer, de un soplido, apaga las velas, dando así entrada a un largo fundido en negro que relegará al off visual la, con total seguridad, mortuoria escena de cama que clausura esta gélida noche de amor y tormenta; Annette, de espaldas, y, significativamente, con el pelo suelto por primera vez desde que comenzó la película, abre la ventana de su cuarto llenando de luz, el hasta entonces, oscurecido encuadre; la enhiesta torre de la iglesia emergiendo orgullosa de entre las pequeñas casitas del pueblo es lo siguiente que vemos, en un plano subjetivo de Annette, que ahora, abochornada por la visión de la torre, se vuelve rápidamente hacia el espejo temerosa de que este le devuelva la imagen de una desconocida.

La confirmación definitiva de que el comportamiento de Annette raya lo patológico, de que su obsesión por abandonar el pueblo no tiene límites, vendrá dada por ese momento álgido en el que la joven descubre que el hombre al que se ha entregado es un ladrón homicida. A partir de entonces, ni corta ni perezosa, se convertirá, sorprendentemente, en su cómplice y hará por él, o mejor, por la posibilidad de huida que Mayer representa, todo lo que este le pida (desde empeñar su pulsera hasta robar un anillo). Pero, como no podía ser de otra manera, la transgresión de esta amoral pareja pronto será sancionada por una ficción que, ya lo he dicho, esta regida por un evidente propósito ejemplarizante: y por eso Annette al final se resistirá a robar a su propia madre (sería demasiado para la moral de una época con cuyos límites ha flirtado en más de una ocasión la película), aunque esté a punto de hacerlo, y por eso también, ese gángster de sombrero y gabardina que responde al nombre de Mayer, será finalmente abatido por los disparos de la policía (en una escena de acción³⁹ bastante mal resuelta, todo hay que decirlo); unos disparos que, fatalidad del destino, sesgarán también la vida de la madre de Annette, dejando así a la obstinada jovencita en una situación, en verdad poco favorable, que la canción central de la película ya venía anunciando desde los créditos iniciales: “abandonada y sin amor”

Ya sólo resta dar cuenta de la segunda aparición de esa severa voz en off que abría el relato y que esta vez se dirige directamente al espectador para, sin abandonar ese tono de reprimenda paternalista (por otro lado, tan propio de las maneras del régimen) recordarle que la historia que acaba de ver ha sido realizada para que le “sirva de escarmiento”, en definitiva, para que el espectador no cometa el mismo error que la protagonista; y como en el final de *El sótano*, de nuevo una exaltada mención al altísimo que parece más un parche de última hora para no levantar suspicacias entre los censores, que la lógica culminación de un relato al que sus protagonistas han impregnado de una cierta amoralidad: “Y no olvide que así como la tierra y la cosecha las hace Dios, también hace y destina a los seres que han de honrarla con cariño de enamorado. La tierra es la novia más agradecida y es una verdad que nadie puede combatir. En el monte y en la aldea se está más cerca de la gran verdad y también del cielo.”

39. Este desenlace propio del género policiaco, y también, claro está, el personaje de Mayer, cabría situarlos dentro de esa incipiente corriente de cine policiaco español que, si bien ya había dado sus primeros pasos durante la década anterior, parecía ahora consolidarse con títulos como *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950), *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) u *Hombre acosado* (Pedro Lazaga, 1950).